

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **47 (1960)**

Heft 8: **Synthese der Künste**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

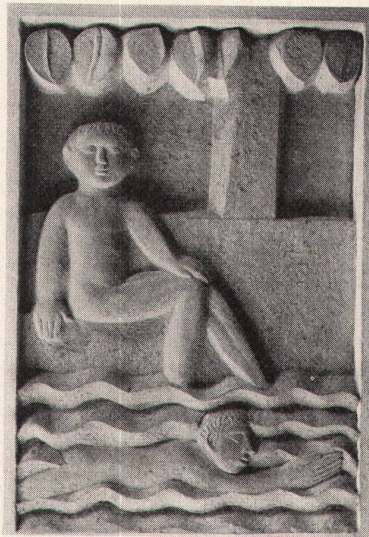
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

übertreffbaren Sinns für Reichtum und Differenziertheit farbiger Gläser.
Im Park bei der neuen über den Rhein führenden St.-Alban-Brücke schließlich wurde nun die endlich vollendete Monumentalplastik von Albert Schilling – ein am Bachrand kniender Knabe, der nach einem Fisch greift – aufgestellt. Schilling hat hier in jahrelanger Arbeit das figürliche Motiv in strengen kubischen Formen stilisiert, so daß in der knienden Figur auch das Motiv des Brückenbogens gleich zweimal mitklingen kann. Die Plastik nimmt in Schillings Gesamtwerk eine Mittelstellung zwischen seiner früheren Beschäftigung mit der Figur und seinen Bemühungen um die ungegenständlich symbolische Form ein. m. n.



2



1 Peter Moilliet, Relief im Treppenhaus des Basler Rathauses

2 Albert Schilling, Kniender. Bronzeplastik im Park Solitude, Basel

Photos: 1 Claire Roessiger, Basel; 2 Maria Netter, Basel

Ausstellungen

Basel

500 Jahre Universität Basel Kunstmuseum

3. Juni bis 14. August

Die Malerfamilie Holbein in Basel Kunstmuseum

4. Juni bis 25. September

Sämtliche Ausstellungen künstlerischer und kultureller Art stehen in den Sommermonaten dieses Jahres im Zeichen

des großen festlichen Universitätsjubiläums, mit dem Stadt und Museen den 500. Geburtstag der Alma Mater Basiliensis feiern. Nicht nur die Tatsache, daß die im April 1460 durch Papst Pius II. auf Wunsch der Bürgerschaft gestiftete Universität die älteste im Gebiet der Eidgenossenschaft ist, rechtfertigt den ungeheuren Aufwand, der von allen Ausstellungsinstituten gemacht wurde, sondern mehr noch die Tatsache, daß sämtliche großen Museumssammlungen der Stadt bereits seit 1661 zum Universitätsgut gehören. Die Öffentliche Kunstsammlung, das Historische Museum und das Völkerkundemuseum stellen somit die ältesten öffentlichen Museen in der Welt dar. Alle drei gehen nämlich auf das Kunst- und Raritätenkabinett des Humanisten, Rechtsgelehrten und ersten Sammlers der Kunst seines Malerfreundes Hans Holbein d. J., Bonifacius Amerbach, und seines Sohnes Basilius zurück. Bereits 1660, anlässlich der 200-Jahr-Feier der Universität, war der Gedanke aufgetaucht, dieses Kabinett, das außer den Werken Holbeins, Baldungs und anderer auch Münzen und eine umfangreiche Bibliothek enthielt, der Universität zum Geschenk zu machen. Als 1661 die Gefahr drohte, daß das Kabinett mit seinen Schätzen ins Ausland verkauft werden könnte, sorgte Basels großer Bürgermeister Wettstein dafür, daß die Sammlungen für die Universität und damit für die Stadt erhalten blieben. Selbstverständlich erfolgte die Aufspaltung der Sammlungen in verschiedene selbständige Institute und Sammlungen erst sehr viel später, erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Dies ist die historisch einzigartige Ausgangssituation, die vor allem zu den beiden großen Ausstellungen im Kunstmuseum geführt hat.

Als Grundlage, Orientierung und Information darf zunächst die Ausstellung

«500 Jahre Universität Basel 1460–1960» angesehen werden. Sie ist dank der Zusammenarbeit einer Historikerequipe unter Leitung des ehemaligen Direktors der Universitätsbibliothek Dr. F. Husner mit Architekt Ernst Mumenthaler und dem Graphiker Numa Rick ein ausstellungstechnisches Meisterstück geworden. Die Aufgabe war ungeheuer kompliziert, handelte es sich doch darum, vor allem Dokumente und Gegenstände, die für die 500jährige Geschichte der Universität besonders bezeichnend sind und zugleich die bedeutenden Momente, Ereignisse, Persönlichkeiten, Leistungen und Lehren dokumentieren, in einem begrenzten Raum (dem großen Hofumgang des ersten Stocks) für jedermann verständlich zur Anschauung zu bringen. Daß dazu alle historischen Voraussetzungen fehlten – die erste vollständige Darstellung der Geschichte der Basler Universität wurde erst jetzt von Edgar Bonjour geschrieben, der 800 Seiten starke Band erschien erst wenige Tage vor der Eröffnung der Ausstellung –, kam erschwerend hinzu. Trotzdem gelang es dem Arbeitsteam, eine Ausstellung zu schaffen, die den Besucher nicht zum Bücher- beziehungsweise Handschriftenwurm erniedrigt, der sich – wie das in solchen historisch-dokumentarischen Ausstellungen sonst die Regel ist – von Dokument zu Dokument durchlesen muß und jede Auslassung mit dem Verlust des «roten Fadens» des Verständnisses bezahlen muß. Die Ausstellung wurde in große Abteilungen gegliedert, von den vorreformatorischen Konziluniversitäten über die Gründungszeit, die Spätscholastik und den Humanismus bis an die Schwelle der Neuzeit. Mehr noch: durch großformatige Bildnisse (die in Photographie an den hohen Stellwänden befestigt sind), durch «Kapitelüberschriften», die Auflockerung



1

1 Hans Holbein d. Ä., Bildnis einer 34jährigen Frau. Schenkung der J. R. Geigy AG an die Öffentliche Kunstsammlung Basel, 1958

2 Hans Holbein d. J., Bildnis des Erasmus von Rotterdam, um 1532. Öffentliche Kunstsammlung Basel

Photos: Öffentliche Kunstsammlung Basel

der papierernen Zeugen mit Gruppen von kunstvollen Gegenständen wird es dem Besucher ermöglicht, die Universitätsgeschichte entweder nur in großen Etappen oder dann in einzelnen für sich übersehbaren Epochen zur Kenntnis zu nehmen.

Wir können auf Einzelheiten leider hier nicht eingehen. Doch sei auf diesen einzigartigen Glücksfall hingewiesen, daß gerade aus der Gründungszeit der Universität noch eine ganze Anzahl von Werken der Buchmalerei und der Goldschmiedekunst (unter anderem das Zepfer der Universität) sich erhalten haben und bis vor kurzem auch noch im Gebrauch standen.

Als eigentlich spektakuläre Veranstaltung hat dann die Nachbarin der Universitätsschau zu gelten, die unter dem Namen «Die Malerfamilie Holbein in Basel» abgehalten wird. Historisch gesehen, war sie so etwas wie eine Notlösung. Denn sie stellt eine jener wenigen Blütezeiten der Kunst in Basel dar, eine kurze zwar, auf die Jahre des Basler Aufenthaltes des jüngeren Hans Holbein beschränkt (1515–1532), aber dafür eine Periode von europäischer Bedeutung. Auf den Plan, die Kunst in Basel von der Konzilszeit an zu zeigen – das Konzil zog bekanntlich für einige Jahre Konrad Witz nach Basel – mußte mangels genügend bedeutsamer Zeugnisse verzichtet werden. Um hier gleich den zweiten Verzicht zu nennen: Auch eine Gesamtausstellung der erhaltenen Werke Hans Holbeins d. J., die schon 1943 anlässlich des 400. Todestages des Malers für die Nachkriegszeit erwogen war, ließ sich nicht durchführen. Weder England noch Basel – die beiden Besitzer der größten Holbein-Sammlungen – konnten sich entschließen, die Risiken des Ausleihens und des Transportes auf sich zu nehmen.

So kam man auf den Gedanken, unter dem scheinbar nur volkstümlichen Titel «Die Malerfamilie Holbein in Basel» eine Ausstellung abzuhalten, die sowohl dem großen Publikum Genuß als auch den Kunsthistorikern wissenschaftliches Forschungsmaterial liefern würde.

Beide Ziele sind in hohem Maße erfüllt worden, sofern das große Publikum «das Spiel der Wissenschaft» mitspielt, sich zum kritischen Sehen verleiten läßt und dazu das eigene Gefühl für künstlerische Qualität und die Differenziertheit verschiedener Künstlerpersönlichkeiten einschaltet. An diese Voraussetzung ist der volle künstlerische Genuß in dieser Ausstellung tatsächlich gebunden. Denn es ging den Veranstaltern – sämtlichen am Kunstmuseum tätigen wissenschaftlichen Beamten unter Zuzug von Prof. Hans Reinhardt – darum, durch einen möglichst genauen und vielseitigen Ori-

ginalvergleich die Individualitäten der vier Maler namens Holbein deutlicher und genauer sichtbar zu machen, als das bisher geschehen konnte.

Es handelt sich hier um zwei Brüderpaare in zwei einander folgenden Generationen: 1. Hans Holbein d. Ä. (um 1465 bis 1524) und seinen Bruder Sigmund (†1540 in Bern) und 2. die Söhne des Hans Holbein d. Ä., Ambrosius (um 1494–1519) und seinen weltberühmten Bruder Hans Holbein d. J. (1497 [?]–1543).

Ziel der Ausstellung war es nun, die geradezu phantastische Anzahl von Zuschreibungen einzelner Bilder an diesen oder jenen der Holbein-Maler durch Originalvergleiche abzuklären. Diesem Ziel mußte – was für das große Publikum eher verwirrend als erläuternd wirken mußte – der umfangreiche Ausstellungskatalog dienen. Er ist auch heute in seiner zweiten Auflage nichts anderes als eine Sammlung der Meinungen verschiedenster Holbein-Forscher; das Ergebnis der Originalvergleiche, der Diskussionen kann er noch nicht widerspiegeln. Das gleiche gilt leider auch für die Beschriftung der ausgestellten Bilder in der Ausstellung. Man hätte hier gut etwas freigebiger mit der Verteilung der Fragezeichen sein dürfen. m. n.

Meisterwerke griechischer Kunst

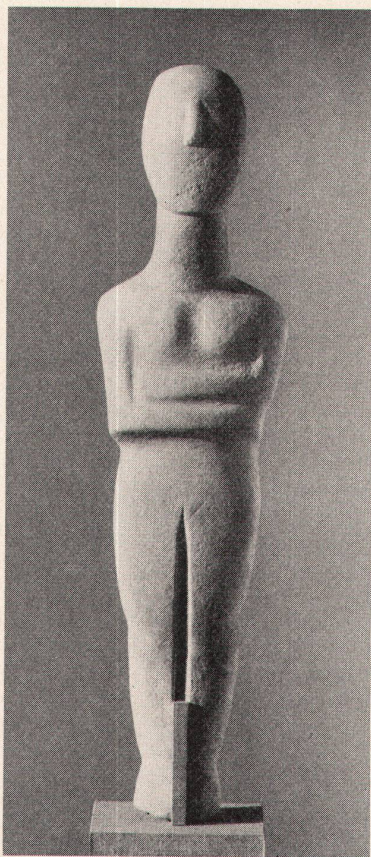
Kunsthalle

18. Juni bis 13. September

In den letzten Jahrzehnten hat Basel seine humanistische Verbundenheit mit der Antike erneut bewiesen, indem hier wie in keiner anderen europäischen Stadt Privatsammlungen antiker Kleinkunst entstanden. So konnte in der Ausstellung griechischer Kunst, die jetzt von den Basler Archäologen Prof. Dr. Karl Scheffold und Dr. H. A. Cahn zusammengestellt wurde, vieles aus Basler Privatbesitz gezeigt werden. Aber auch die europäischen und amerikanischen Museen steuerten großzügig Leihgaben bei, um dieser einmaligen Ausstellung zum Erfolg zu verhelfen. Gezeigt werden bis auf wenige qualitativvolle Kopien – unter ihnen die Myronische Athene des Liebieghauses in Frankfurt – nur griechische Originale. Schon diese anspruchsvolle Einschränkung gibt der Ausstellung ihr hohes künstlerisches Niveau. Aus unseren Museen kennen wir die griechische Kunst zum größten Teil nur in römischen Kopien, von Winckelmann vor 200 Jahren bewundert und verehrt – aber für uns heute durch die verfeinerte Sensibilität für das Originalwerk vielfach unerträglich geworden. Weitgehend unbekannt griechische Werke reißen den Betrachter aus seinen gewohnten Vorstellungen



2



1

griechischer Kunst. Der Schwerpunkt der Ausstellung liegt auf den Werken aus archaischer und frühklassischer Zeit. Darin wiederum drückt sich viel moderner Geschmack aus: da die Stücke vielfach aus Privatbesitz stammen, reflektieren sie gewissermaßen die moderne Einstellung zur griechischen Kunst. In diesem Sinne ist die Schau zukunftsweisend und von aufregender Aktualität.

Die Ausstellung ist chronologisch gegliedert. Schon der erste Raum überrascht den Besucher und läßt ihn spüren, daß er hier mit einer neuen griechischen Welt konfrontiert wird. Ihm wird die völlig andere Konzeption der frühen, vorgriechischen Kunst der Kykladenkultur (um 2500 v. Chr.) bewußt, die mit seinem gewohnten Griechenbild des «klassischen» ponderierten Stehens und ausgewogener Bewegung nicht vereinbar ist. Marmorstatuetten, auf kubische Grundformen des Körperaufbaus zurückgeführt, sind die ersten uns überlieferten Kunstwerke aus dem griechischen Raum. Diese Idole stehen unfest, sie schweben gleichsam schwerelos im Raum, getragen vom inneren Enthusiasmus ihres Gottseins. Ihre Schöpfer stellten sie oft in Beziehung zur Musik – wir finden Syrinx- und Harfenspieler unter ihnen.

Auffallend ist bei dieser frühen Kunst bereits die Sicherheit der formalen Gestaltung, die wir 2000 Jahre später als das eigentliche Wesen hellenischer Kunst empfinden. Dieses gezügelte Formgefühl scheint sich bis in die um das Jahr 1000 v. Chr. beginnende griechische Kunst erhalten zu haben. Denn nach einer Zwischenperiode kretischen Einflusses beginnt in Athen die eigentlich griechische Kunst mit strenger Disziplin und klarer Gebautheit des geometrischen Stils (um 1000 bis 7. Jahrhundert), von dem die Ausstellung neben Keramikerzeugnissen einige wunderbare Bronzeerzeugnisse zeigt, unter ihnen die Statue einer Mutter mit Kind, die sich unschwer mit moderner Plastik (man denkt an Brancusi und Henry Moore) in Beziehung setzen läßt.

Ist die vorgriechische und geometrische Epoche allein durch Kleinplastik und Keramik vertreten, so zeigt die Ausstellung aus archaischer Zeit (7. bis

5. Jahrhundert) auch Großplastiken, womit sich zum ersten Male die Möglichkeit bietet, diese sonst in den Museen der ganzen Welt verstreuten Meisterwerke, die einander zeitlich nahestehen, in vergleichender Anschauung zu betrachten. Der einzigartige Kurostorso aus Syrakus (um 570), der etwas jüngere, in Europa so gut wie unbekannt Torso aus Cleveland, stehen zusammen mit dem Bogenschützen aus Aigina (Antikensammlung München) und einer Amazone aus Rom, womit sich dem Beschauer plastisch die Stilentwicklung des 6. Jahrhunderts vor Augen stellt. All diese Werke bemühen sich um die Grundformen der Natur, nicht aber um bloße Naturnachahmungen; dies Gefühl für die Grundformen, das bereits bei den frühesten künstlerischen Anfängen in Erscheinung trat, scheint sich hier bei den Erben erhalten zu haben.

Die frühklassische Epoche wird durch den unvergleichlichen Apoll von Piombino (Louvre, Paris) bestimmt. Das Wunder seiner Erscheinung läßt den Beschauer sich der Worte des Anaxagoras erinnern: «Erscheinung ist das Antlitz des Unsichtbaren.» Neben dem Apoll steht ein männlicher Bronzetorso aus Florenz, wie jener vor einigen Jahren im Meer gefunden. Beide stehen zeitlich einander sehr nahe, aber ihre Aufstellung unmittelbar nebeneinander macht größte stilistische Unterschiede deutlich, die sich durch die verschiedene landschaftliche Herkunft der Künstler erklären lassen. Der Forschung werden diese Konfrontierungen manche Fragen stellen, aber auch manche Probleme lösen.

Ähnliches verdeutlicht die Vasenmalerei, die mit bedeutenden Namen vertreten ist. Vom Amasimaler bis zu den Meistern des rotfigurigen Stils, wie Makron, Duris und Lydos, werden keramische Kostbarkeiten gezeigt. Diese Gefäße, die meist den Toten als Weihgabe mit ins Grab gegeben wurden, sind ein weiteres Zeugnis dafür, wie die griechische Kunst allein im Leben verhaftet ist. Das Gefäß wird als menschlicher Körper aufgefaßt, die Darstellung aus den homerischen Mythen entnommen, und beide Elemente werden zu einer Ausformung dionysischen Lebensgefühls verwebt.

Im klassischen Zeitalter von Phidias und Perikles nimmt die Vergeistigung der Gestalten zu. Immer stärker wird im menschlichen Körper das Göttliche ergründet und wesentlich gemacht. Bei den Niobiden (Berlin und Rom) weht uns dieses Entrücktsein an. Der Hellenismus zeigt in dem weiblichen Kopf aus Chios (Boston) diese Entwicklung im Stadium raffiniertester nachklassischer Verfeinerung.

Erika Schulze



1 Weibliches Marmoridol. Kykladisch, 2500–2000 v. Chr. Privatbesitz, Paris

2 Unterer Teil einer Grabstele, Marmor. Attisch, um 520 v. Chr. Museo Barracco, Rom

Photos: Dietrich Widmer, Basel

St. Gallen

43 junge Schweizer

Kunstmuseum,
8. Mai bis 17. Juli

Ende 1942 zeigte das Kunsthaus Zürich eine Ausstellung «Die junge Schweiz», in der vierzig Maler und sechs Bildhauer, zwischen 1910 und 1920 geboren, die Tendenzen der Jugend verkörperten. Rufen wir uns einige Namen in Erinnerung: die Bildhauer Hans Gerber, Gottfried Keller; die Maler Bernegger, Casty, Ducommun, Ernst Egli, Froidevaux, Eugen Früh, Claude Loewer, Mumprecht, Potthoff, Sautter, Truninger und – wenn ich mich recht erinnere als einziger Nichtfigurativer – Jürg Spiller.

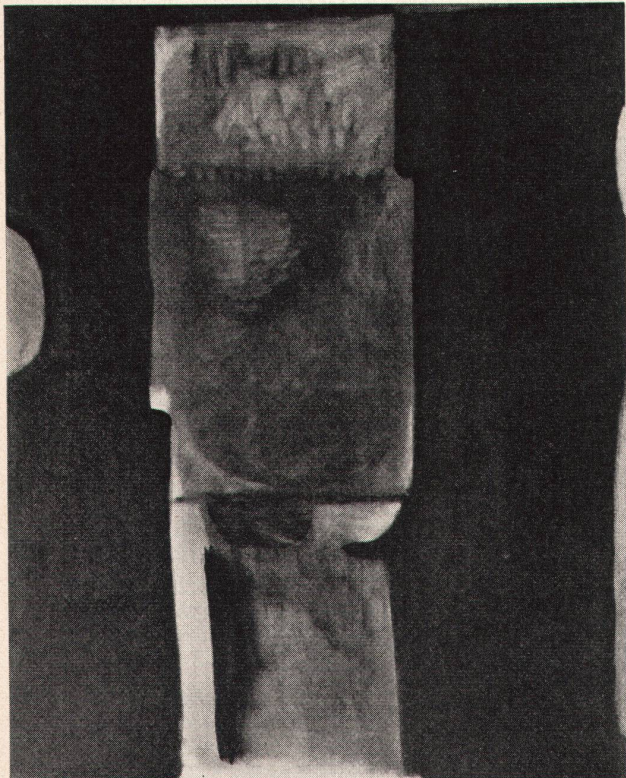
1955 stellte die Berner Kunsthalle junge Welschschweizer vor, unter anderen Froidevaux, Gisiger, Lecoultré, Meystre, Lermite, Liègme, Loewer, Philippe und Rollier.

Während 1942 die damals Dreißig- bis Vierzigjährigen zwischen Nachimpressionismus und Expressionismus ein neues Verhältnis zum Gegenstand suchten, nähern sich 1955 auch die figuralen Kompositionen von Lecoultré und Meystre stark abstrahierender Bildgestaltung, und Rollier war bereits im Fahrwasser des Skriptismus.

Nun gibt das Kunstmuseum St. Gallen erneut einen Querschnitt durch das Schaffen der Jungen. Was noch 1942 galt, scheint dieser Generation zu beengend, die malerische Vision allzusehr begrenzend. Karl Wolfskehl äußerte 1936 einmal zu Margot Ruben: Hätte Deutschland nicht den Geist endgültig zerstört, «wäre das unerhörteste, schwebendste aller Zeitalter herangebrochen... ein Kräftespiel, ein schwebendes In-Aus-Mit-Gegeneinander von Akzenten, die Aufhebung aller starren Begrenzungen, aller sogenannten Inhalte, Realitäten – ein seliges Schweben des Geistes in Beziehungen!» Ist dieses Zeitalter trotz der damaligen Zerstörung angebrochen? – In einem einschränkenden Sinne mag man das bejahen. Die Gestalt behauptet sich gegen den analysierenden Intellekt, jedoch nicht mehr von einem sublimierenden Idealismus getragen wie bei Wolfskehl, sondern die Gestalt wächst aus der illusionslosen Haltung einer Jugend, die ein fast forciertes Bekenntnis zu der Spanne Lebens ist, in die sie hineingeworfen wurde. Die von Baggern und Bulldozern verwundete Erde, die unsichtbaren Strahlen und Wellen, welche der Mensch aus einem entgötterten Himmel herniederholt oder die durch ihn in ferne Welten strahlt, die Katastrophen, die aus dem Innern unserer Erde mit uranischer Plötzlichkeit auf-

brechen, der Zerfall menschlicher Hierarchien und die Bildung neuer, kaum im Embryo schon erkennbarer Ordnungen und die durch diese interimistische Leere bedingte Lebensangst und Vereinsamung des Menschen: sie sind heute die gegenständlich kaum mehr faßbaren Bilder, die in dieser jungen Kunst die Gestalt suchen. Diese oft kaum mehr als Ordnung erkennbare Freiheit ist jedoch kein Bekenntnis zum Chaos, wie der oberflächliche Beschauer allzuleicht annimmt, sondern zu einer Wirklichkeit, die Ordnung und Chaos in sich begreift, und somit zum Lebendigen und Wandelbaren.

Von solchen Gedankengängen her mag man sich den explosiven Bildern *Hesselbarths* und *Paul Lehmanns* nähern oder den Leinwänden *Marcel Schaffners*, auf denen das Stoffliche nassen Schnees, aufgewühlter Erde und zerfallenden Lebens in pulsierende farbige Materie umgesetzt ist, die die Bildfläche zu sprengen droht; ein Schweben des Geistes in Beziehungen – wenn auch kein seliges – und mehr noch als ein Schweben, ein Eingespanntsein zwischen Himmel und Erde. – Ähnliches, wenn auch beruhigter, gilt von den Bildern der beiden Bündner *Lenz Klotz* und *Matias Spescha*. Klotz läßt in seinem Skriptismus Linien wie Kometenbahnen durch den Raum flitzen, wobei die Grundfarbe zwischen einem Grau greifbarer Stofflichkeit und unfaßbarer räumlicher Ferne pendelt. Bei Spescha steht eine Form wie ein Totempfehl in einen asketisch grau-braunen Raum eingespannt. Er wandelt dasselbe Motiv in den fünf ausgestellten Bildern ab, von denen eine faszinierende Wirkung ausgeht. Man möchte *Fedier* etwas von dieser introvertierten Stille und Dichte wünschen. Seine farbenfreudigen Bilder, in denen das Gesetz des Zufalls im herabfließenden Farbgerinnsel virtuos gelenkt wird, sind von berückender dekorativer Wirkung. Mit ihm kommt ein heiterer Aspekt in die Ausstellung, der in dem «abstrakten Impressionismus» *Samuel Buris*, im hellen «Gelblich-Weiß» *Peter Steins* und in den hauchzarten, zweifellos von Tobey inspirierten Strichelzeichnungen *Louis-Paul Favres* verschwebt. Mit andern formalen Vorzeichen gehören auch die in einer weichen, breiten Pinselschrift hingeschriebenen Landschaftseindrücke *Pilliods* und die Fleckenschrift von *Guido Haas* in die impressionistische Nachbarschaft. Diese fast zärtliche impressionistische Note klingt bei *Hugo Weber*, dem ältesten Teilnehmer (geboren 1918), in ein herbstliches Verschweben aus. Der Jüngste, der 1937 geborene *Peter Stämpfli*, wäre in dieser Gedankenreihe, wenn auch noch zu sichtbar im Fahrwasser Pollocks, der tachistisch aufgelöste Neoimpressionist,

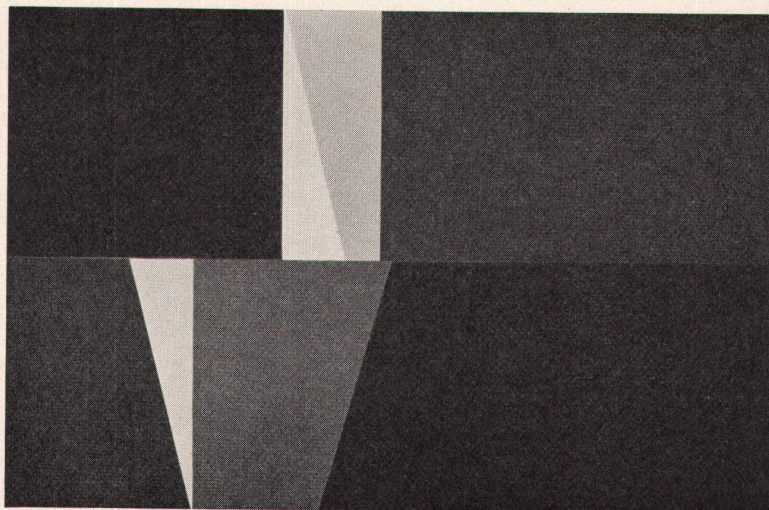


1
Matias Spescha, Peinture F 6

2
Lenz Klotz, Haldensteiner

Photo: 1 Pius Rast, St. Gallen





Jean Baier, Composition. Cellulosefarbe auf Metall
Photo: Pius Rast, St. Gallen

dem die Welt ein bunter Teppich – oder eine Tapete – ist.

Die programmatische konkrete Malerei, deren Väter van Doesburg und Mondrian sind, vertreten *Diter Rot* mit seinen geschnittenen Papieren und *Jean Baier*, der in seinen Tafeln nach einer Vollendung und Ausgeglichenheit strebt, die bis in die kleinste handwerkliche Einzelheit geht. Ob diese Vollendung mit der Zeit nicht zu einer Erstarrung führt, ist abzuwarten. Zu ihnen gesellt sich, mit einem eigenwilligen Abstand, *Jean Tinguely*. Er vertritt hier den Homo ludens, eine Art ironischen Glasperlenspielers, dessen an den elektrischen Strom angeschlossene bewegliche Formen sich bald zusammenschließen, bald wieder gemächlich entfalten.

Wolf Barth und *Lämmli* führen mit ihren dynamischen Bildern wieder in die Nähe des abstrakten Expressionismus, der bei Barth auf Kandinsky, bei Lämmli auf dynamische, rotierende Formen des Futurismus zurückgeht. Beide geben weitgehende Abstraktionen von Augen-erlebnissen (Boulevard, Figuren).

Zwischen diesen ungegenständlichen Malern und den figurativen Künstlern stehen Maler wie *Charles Meystre* mit seinen arabischen Landschaftseindrücken, *Liège*, *Franz Keller* und *Charles Wyrsh*. Keller schafft sich für seine Thematika «Auferstehung», «Tanz des Lebens», «Begierde» eine skelettierte Linien-sprache für eine entstofflichte Welt von Schemen. Wyrsh erhascht den farbigen Extrakt einfacher Gegenstände, die nur noch andeutungsweise in kräftigen Farbflächen den Bildaufbau ergeben.

Unter den Malern, die dem Gegenständlichen verbunden bleiben, ist *Livio Ber-*

nasconi eine Art kraftvollere, schweizerische Variante zu Bernard Buffet, dem er erlebnismäßig näher steht als etwa *Hans Bucher*, der eine ähnliche unbehauste Welt entseelter Landschaft darstellt. *Walter Burger* verrät immer noch die Schule Hans Stockers, und bei aller unbestrittenen Begabung wirkt er im Zusammenhang dieser Ausstellung fast als Fremdkörper, was auch von dem St.-Galler *Kobel* gilt. Das eigenwillige, farbig unerfreuliche «Bildnis eines Mannes oder Säufers» in Weinrot und Blau von *Charles Gerig* bezieht seine Wirkung aus einem etwas zu brutalen und übersteigerten Willen zu einem versteinert-gültigen Ausdruck. Auf einer großen malerischen Tradition baut *Werner von Mutzenbecher* weiter, wobei die farbige Bewegung seiner Schlachten die Bildfläche in stürmischen Rhythmen durchbraut.

Zwei Zeichnerinnen, *Elsbeth Gysi* und *Esther Leist*, die Zeichner *Harry Buser*, *Frédéric Müller* und der Holzschneider *Héritier* vertreten ein gutes graphisches Niveau.

Unter den neun Plastikern sind vier Eisenplastiker: *Robert Müller*, *Luginbühl*, *Christen* und *Walter Vögeli*. Müller, Luginbühl und Christen sind Schöpfer atavistischer «Wehr und Waffen» und von Geräten mit Zähnen und Hauern, die in geheimnisvoller Weise wie alte Pflüge an die Erde gebunden scheinen. Sie geben ein schönes Kräftespiel, «ein schwebendes In-Aus-Mit-Gegeneinander von Akzenten», schützende Panzer um leicht verletzbare Empfindungen und Visionen, die sie sich mit wahrer Meisterschaft von der Seele schmieden. *Vögeli* durchstößt mit seinen Eisenstelen filigranartig den Raum, jedoch ohne ihn

immer mitreißend zu bewegen. *Condé*, *Monney* und *Prébandier* schaffen makellose Gegenstände, die oft wie eine Wiedererweckung des Jugendstils anmuten. *Poncet* führt mit seinen wohlabgewogenen konkreten Formen hinüber zu den plastischen Konstruktionen *Maria Vierras*, in denen Sphärenmusik in mathematische Formen und Proportionen eingefangen wird.

Über die Auswahl solcher Ausstellungen kann man immer rechten. Sicher sind noch Junge am Werk, die hierher gehört hätten. Es mag ihnen aber auch nicht schaden, wenn sie noch in der Stille ihrer Arbeit überlassen werden, bis ihre Früchte weiter herangereift sind. Doch hätten *Rolf Iseli* und der Bildhauer *Robert Lienhard* nicht fehlen dürfen. Lienhard hätte der Plastik etwas von der Weite und dem Atem des Meeres und Windes gebracht, von mediterraner Gelöstheit.

Jenen Beschauern, denen viele dieser Bilder noch verschlossen sind und die sie «verstehen» möchten, sei ein Wort *Valéry*s aus «Monsieur Teste» mit auf den Weg gegeben: «Il y a une belle partie de l'âme qui peut jouir sans comprendre.»

Walter Kern

Zürich

Salon de Mai, Paris 1960

Kunsthaus

11. Juni bis 24. Juli

Es war eine gute Idee, einmal zu zeigen, wie eine Pariser Ausstellung in Zürich aussieht. Der Ausstellungstypus ist hierzulande ungewohnt. Eine Mischung von gelenkt und frei. Ein zum großen Teil aus Künstlern progressiver Observanz bestehendes Komitee ladet eine bestimmte Zahl von Malern und Bildhauern, die in Frankreich leben, zur Teilnahme ein; die Eingeladenen liefern nach freier Wahl je ein Werk. Die Einsendungen werden nicht juriiert. Für Zürich wurde die Zahl der Werke des Salons 1960 auf etwas über zweihundert reduziert. Die Entscheidung war dem Pariser Komitee überlassen, so daß sich ein authentisches Pariser Bild ergab.

Die Individuen bestimmten das Gesicht der Ausstellung. Wechsel der Ausdrucksformen und der «Ecriture», ein Auf und Ab der Intensitäten und Qualitäten. Die verschiedensten künstlerischen Meinungen und Ziele standen nebeneinander. Merkwürdig war – und dies erscheint uns ein Positivum –, daß trotzdem kein eigentliches Durcheinander entstand. Mag sein, daß die Zeitkomponente oder die Ortskomponente Paris

(von wo das meiste kommt) Ausgleich schufen. Mag sein, daß die verschiedenen Ausprägungen des Ungegenständlichen auf einem Hauptnenner standen. Das Figurative oder das andeutend Figurative blieb in der Minorität. Merkwürdig ist, daß das allgemeine Niveau, wenn man den Blick auf die Ausstellung als Ganzes warf, nicht hoch erschien; es war nicht sehr lebendig, hatte wenig Schwung und wenig Profil. Und dies, obwohl in einzelnen Werken starke Qualitäten vorhanden waren. Wenn zweihundert künstlerische Visitenkarten gleichzeitig abgegeben werden, ist das Zusammenspiel zu sehr von zufälligen Konstellationen abhängig. Für den Besucher gilt es, zum Einzelwerk die Beziehung zu suchen, wobei er – was erschwerend wirkt – nicht von einer Gesamtatmosphäre getragen ist. Trotzdem fühlt sich der Besucher veranlaßt, auf Entdeckungen auszugehen.

Von der Schweizer Perspektive aus ist zunächst festzustellen, daß mit René Aecht, Bruno Müller, Wilfried Moser, Gérard Schneider, Franz Fedier, Rolf Iseli und Hans Seiler eine überraschende Zahl von Schweizer Künstlern beteiligt war. Hervorzuheben ist unter ihnen Moser mit einem außerordentlich geklärten Bild, gegliedert, ausgewogen und von schöner Bestimmtheit. Auch Iseli machte gute Figur. Obwohl Schneiders Beitrag nicht besonders glücklich war, wünscht man das Gesamtwerk dieses aus der Schweiz stammenden Malers einmal ausbreitet zu sehen.

Kleine Werkgruppen galten Jüngstverstorbenen: Germaine Richier, die immer sehr eindrucksvoll war, Atlan, dessen einziges Bild stark berührte, und Herbin, der mit einer besonders glücklichen Dreiergruppe vertreten war. Hebt man die einzelnen Bilder etwa von Alechinsky, Riopelle, Joan Mitchell, Cirppa, Prassinis oder Plastiken von César und Hajdu heraus, so wird man sich sofort der großen Abstände zu der großen Masse der anderen Werke bewußt, die die Ausstellung merkwürdigerweise doch nicht spannend machten. H.C.

Konkrete Kunst Fünfzig Jahre Entwicklung

Helmhaus

8. Juni bis 14. August

Das Gesicht dieser Ausstellung, die zweifellos zu den interessantesten und anregendsten Veranstaltungen dieser Art in den letzten Jahren gehört, ist von Max Bill als deren Initiant und Veranstalter bestimmt worden. Seinen Kenntnissen und Beziehungen und seiner Verbundenheit mit diesem bestimmten Sek-

tor der Kunst unsrer Zeit ist ihr Reichtum und auch ihre Physiognomie zu verdanken. Es ist keiner der populären Sektoren. Typisch vielleicht, daß er beispielsweise bei der «documenta» mehr als Randerscheinung dargestellt wurde. Prompt bezeichnet Bill im Gegensatz die «documenta 59» als eine Sintflut. Daß für die Zürcher konkrete Ausstellung beträchtliche finanzielle Mittel zur Verfügung standen, ist das erfreuliche Ergebnis der Einsicht und Großzügigkeit der Veranstalter (Zürcher Kunstgesellschaft und Verwaltungsabteilung des Stadtpräsidenten).

Widerspruchsvoll ist die Anwendung der Bezeichnung «konkret». Sie ist keine der glücklichen Formulierungen. Als Theo van Doesburg sie 1930 einführte, stand die optische und geistige Region des «Stijl» dahinter, und bis in die jüngste Zeit wurde die Bezeichnung fast ausnahmslos künstlerischen Gebilden zugemessen, die dem (erweiterten) Bereich des Geometrischen und Konstruktiven angehören. Eine der Ausnahmen war das Werk von Arp, in dem das organische Gebilde eine entscheidende Rolle spielt. Bill erweitert die Bedeutung der Bezeichnung heute auf Struktur, ja auf alles, was – ohne Bezug auf irgendwelche figuralen Zusammenhänge – aus Farbe, Licht, Volumen, Raum oder Bewegung im Sinne eines Kunstobjektes entsteht. So werden Tobey, Dubuffet, Poliakoff, Mathieu und andere einbezogen. Nicht nur wegen dieser zwar in gewisser Beziehung logischen Erweiterung der Bezeichnungsbedeutung, die aber im praktischen Gebrauch zur Verwirrung führt, sondern auch wegen der im außerkünstlerischen Bereich gegebenen Bedeutung des Wortes «konkret» scheint es mir angebracht, es aus der Kunstterminologie von heute zu eliminieren und durch andere Bezeichnungen zu ersetzen.

Die Ausstellung besitzt dokumentarischen Charakter, was auch durch die Begleitung von ungemein reichen literarischen Dokumenten (Manifeste, Kataloge, Briefe usw., auch Ausblicke auf Parallelgebiete) unterstrichen wird. Die Darstellung beruht auf dem Prinzip der Chronologie; die Anordnung folgt den Entstehungsdaten, so daß die einzelnen Künstler, die mit mehreren Werken repräsentiert sind, an verschiedenen Stellen im Ablauf des Ganzen erscheinen. In diesem Fall durchaus nicht zum Schaden, denn im chronologischen Ablauf erscheint das Geschehen in einem geradezu dramatischen Rhythmus. Da die Entstehungsdaten nicht immer identisch sind mit der Entwicklungschronologie, waren Sprünge rückwärts und vorwärts unvermeidbar. Dies hat wiederum neue dynamische Akzente zur Folge, welche die informativ vielleicht un-

liebsamen Sprünge reichlich aufwiegen. So stark die dokumentarische Absicht, so sehr steht das originale Werk, eben doch das Kunstwerk, im Vordergrund. Rund 170 Werke von 114 Schaffenden.

Es ist besonders zu betonen, wie ungeheuer stark die Wirkung der einzelnen Originale ist. Obwohl in einen Entwicklungsverlauf gestellt, erschienen sie, isoliert, als Konzentrationen von Kräften, Phantasie und Geist. Um nur einiges zu nennen: Kandinsky, Kupka, Itten, Arp, Mondrian vor allem, Malewitsch mit zwei großartigen Werken, Vantongerloo mit einer ganzen Serie, Lissitzky, Sophie Täuber, Moholy als Maler wie als Plastiker, Doesburg, Bart van der Leek, Albers – zum größten Teil Werke ersten Grades und zugleich solche von symptomatischer Bedeutung für den Lauf der persönlichen und allgemeinen Entwicklung. Neben ihnen seltenerere Erscheinungen: die Polen Berlewi, Stazewski und Strzeminski, die Russen Mansouroff oder Charchoune, teilweise mit prophetischen Vorwegnahmen. Auch Klees Zusammenhang mit der hier aufgezeigten Linie wird mit wundervollen Werken belegt. Bei der mittleren Generation dominieren die Schweizer mit Graeser, Bill, Lohse, Löwensberg, denen die aufgelockerten Gestaltungen Walter Bodmers, Leuppis, Fischlis angeschlossen sind. Ihr europäischer Rang ist offenbar. Ben Nicholson und Vordemberge-Gildewarterscheinen als Repräsentanten des Europa der dreißiger Jahre, die, was die Zahl der Werke betrifft, schwächer vertreten sind.

Den fünfziger Jahren gelten nahezu neunzig Werke; darunter stammen mehr als fünfzig aus dem Jahre 1959! Eine Fülle von Experimenten spatialen, monochromen, materialen, luminosen und dynamischen Charakters sind vereinigt, in denen Form- und Beziehungsideen von Männern wie Moholy oder Duchamp zum Teil im perfektionistischen Sinn weitergetrieben sind. Hier erweiterten sich die Grenzen in ähnlicher Weise, wie sie sich zu Zeiten Dadas und auch zu Zeiten des frühen Surrealismus erweitert haben in Richtung auf die Gebiete der optischen Tricks. Bei anderen Werken ziehen sich die Grenzen zusammen; es entstehen gleichsam Einzeller. Gerade diese Zusammenstellung der jüngsten Produktion, bei der auffallend viel Lateinamerikaner erscheinen, zeigt die Vielfalt (vielleicht nicht den Reichtum) der Vorgänge, die sich heute in diesem Bereich abspielen, in dem sich produktive Kräfte regen, wenn sie auch in vieler Beziehung anders geartet sind als die Kräfte, die in früheren Zeiten zur Entstehung von Kunstwerken geführt haben.

Der mit Kleinbildern aller ausgestellten Werke illustrierte Katalog mit Beiträgen

von René Wehrli und Max Bill, in den übrigen Teilen von Margit Staber verfaßt, ist besonders zu loben. Der zwar sprühende, aber überkomplizierte und eher verwirrende Max Bense als philosophisch-ästhetischer Kronzeuge – hier möchte ich allerdings zweifeln. Auf jeden Fall scheint mir das in der Ausstellung gezeigte Material an Werken unendlich viel einfacher und vor allem direkter zu sein. Und diese Eigenschaften stellen das große Plus dar! H.C.

Hermann Plattner

Galerie Beno

8. bis 28. Juni

Ein heller, freudiger Klang durchzog die Ausstellung Hermann Plattners in der Galerie Beno. Mag sein, daß die glückliche Erinnerung an Istanbul, die so greifbar aus den abstrakten Collagen und Ölbildern sprach, hieran teilhatte – aber viel eher noch war man darum so freudig angesprochen, weil hier einmal jemand nicht jeden letzten Rest eines erkennbaren Bildanlasses in öd-informalistischem Grau verspritzt oder vertropft, sondern mit Musikalität, Geschmack und hoher bildnerischer Intelligenz Gesehenes – prachtvoll Gesehenes – in eine bewegte, kaleidoskopartige Bildgeometrie einschließt. Eine Klebearbeit – Hommage à Blériot, die futuristische Aufsplitterung einer Magazinphoto des Lufthelden – verriet mit der doppelten Beziehung auf Futuristen und Delaunay den geistigen Ort des Malers; Formen und Farben selbst sind indessen ganz unabhängig. Die von Plattner bevorzugten Splitterformen ermöglichen die Darstellung von Bewegungsabläufen: abstrakt im Auseinanderbrechen einer Reihe («Sturz»), echt futuristisch im «Türkischen Fuhrwerk», dessen Farben (Ultramarin und Zinnober) an Christian Rohlf's gemahnen, der beiläufig interessanterweise die amerikanischen Maler zu interessieren beginnt. Unter den Ölbildern war vor allem «Fumée de Nargileh» mit seinem grünen Dämmer einprägsam; unter den Siebdrucken das «Paar», eine leise von Brancusis «Kuß» getönte, stelenhaft strenge Komposition. G. Sch.

Jean Deyrolle

Galerie Lienhard

31. Mai bis 31. Juni

Deyrolle, 1911 geboren, gehört zu den französischen Malern, die nach figurativen Anfängen verhältnismäßig spät die Wendung zur Abstraktion genommen haben. Er hat dann in den vierziger Jah-

ren eine eigene Note entwickelt, durch die seine Arbeiten eine bestimmte, unverwechselbare Profilierung erhalten haben. Die bei Lienhard ausgestellten (undatierten) Werke geben mit ihren zahmen geometrischen Formen, mit ihren bald segel-, bald flaggenartigen bewegten Flächengebilden, mit ihrer kultivierten Peinture eine gute Vorstellung der künstlerischen Natur Deyrolles. Er scheint ein Typus jener mittleren Ebene zu sein, der im Kunstleben eine größere Bedeutung zukommt, als mancher denkt. Das Gepflegte, das gut Gearbeitete steht im Vordergrund. Neben einer gewissen Gleichförmigkeit – das Wort «Monotonie» würde mißverstanden werden – zeigen sich Tendenzen in der Richtung auf lineare, dem Kalligraphischen nahestehende Tendenzen. Deyrolle, der im Jahr 1948 mit dem Prix Kandinsky ausgezeichnet worden ist, mag vielleicht mit den Ereignissen, die sich in der dramatischen Entwicklung der Kunst der fünfziger Jahre ausprägen, nicht Schritt gehalten haben; er zählt vielleicht nicht zu den ausgreifenden Künstlern unsrer Zeit, gewiß aber zu den künstlerisch integren. H.C.

XXX Biennale Internazionale d'Arte

Giardini

18. Juni bis 16. Oktober

Die Biennale von Venedig hat sich auf ihre dreißigste Wiederholung hin (und ihre siebente seit dem Kriege) merklich erneuert. Zwar ist von dem geplanten und für 1960 versprochenen Neubau des italienischen Pavillons noch nichts zu sehen, und auch die Statuten der Körperschaft sind noch die gleichen – mit ein-

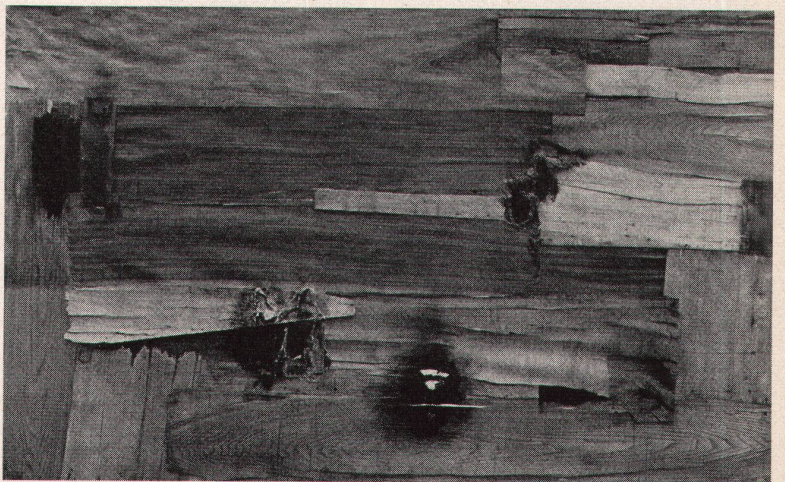
ziger Ausnahme der Jury für die Preise. Aber man spürt im Hauptbau überall eine straffere, bewußter gelenkte Organisation.

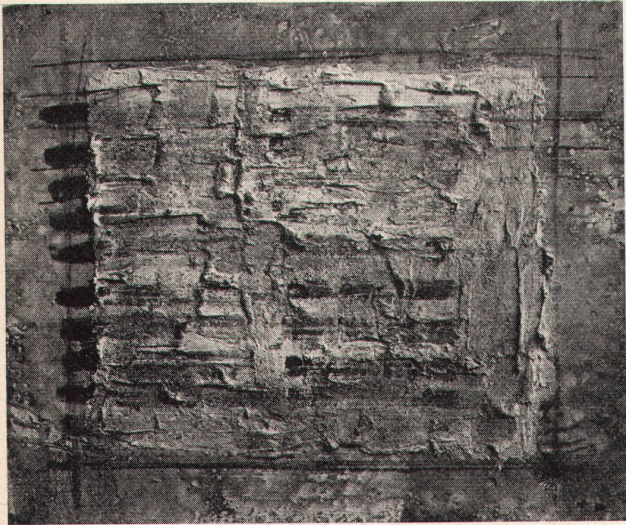
Die Vorteile dieser Reorganisation werden schnell evident. Sie zeichnen sich schon in der großen Futurismus-Schau der ersten Säle ab. Die Biennale hatte immer wieder versucht, am Anfang des Rundgangs einen Rückblick auf wichtige Strömungen oder auf das Werk einiger führender italienischer Meister zu geben. Gewöhnlich war diese Retrospektive gegenüber der Heerschau der jüngeren Lebenden in den folgenden Räumen zu kurz gekommen. Diesmal hatte man den starken Grundstock der 1959 in Rom organisierten, anschließend in Winterthur und München gezeigten Jubiläumsausstellung des Futurismus in sehr instruktiver Weise noch weiter ausgebaut, wobei überraschende neue Werke und Namen auftauchten, die Vorbereitung im Kubismus skizziert und die Auswirkungen in Frankreich, Deutschland und Rußland angedeutet wurden, so daß eine umfassende, an Aspekten reiche Schau entstand.

Was sich dann in den 31 folgenden Sälen abrollt, ist nicht mehr jener große nationale Salon, der den ausländischen Besucher (und vielleicht auch den italienischen) durch ein Überangebot des Verschiedenartigsten in Verwirrung stürzte, sondern eine Auswahl von 33 der interessantesten Persönlichkeiten unter den Lebenden, vermehrt um die beiden verstorbenen Maler Birilli und Spazzapan. Diese Reduktion der Namen erlaubte, von jedem Aussteller eine klare Vorstellung zu geben.

Früher wurde der Besucher in diesen Sälen mit ihren oft heftigen Qualitäts- und Intensitätsschwankungen vor allem

1
Italien: Alberto Burri, Grande legno M. 58, 1958
Photo: Giacomelli, Venedig





2

2
Frankreich: Jean Fautrier, Lignes sur un carré,
1960

3
Italien: Mattia Moreni, Immagine quasi beige,
1960

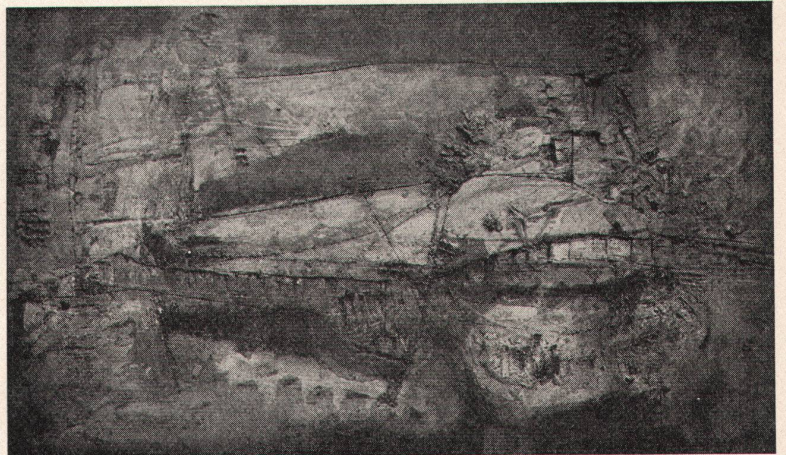
4
Spanien: Lucio Munoz, Tabla, 1960

Photos: 2, 3 Giacomelli, Venedig; 4 R, Bonache,
Madrid

zum Urteilen und Ausscheiden angehalten. Heute bewegt er sich hier entspannter und vertrauensvoller durch die italienische Kunstlandschaft. Das Menschenbild ist aus ihr weitgehend verschwunden. Es erscheint in den älteren Werken Birollis, emailhaft leuchtend bei Cassinari, aggressiv und programmatisch bei Guttuso, lemurenhaft beim Bildhauer Fabbri, apokalyptisch expressiv bei Spazzapan, gauklerhaft vieldeutig in den Bronzen von Perez, gespenstisch im Sinne Bacons bei Francese. Der Raum wird unreal um unfaßbare Materialisationen bei Peverelli, Scanavina, dem morandhaft sensiblen Sadun, um die Spektren von Francese. Minguzzis Bronzelamellen und -netze fangen ihn immer ausgreifender ein. Bei anderen und den stärksten Individualitäten spürt

über hundert Nummern stark überdehnt. Fautrier hat trotz der längeren Schaffenszeit nicht die reiche Entwicklung eines Wols; seine gleichbleibende Bildformel führt im Ausstellungsbild zu sinnlosen Wiederholungen, ja zur Monotonie. Den zehn Plastiken Brancusis, die Bukarest, Paris und Amerika hergaben, konnte in letzter Stunde noch die große Rotunde eingeräumt werden, wo so königliche Stücke wie «Adam und Eva», der «Esprit de Bouddha», der Onyxtorso aus Sèvres, der Bronzetorso aus New York ihre volle Magie ausstrahlen. Die Retrospektive für den Architekten Erich Mendelsohn zeigt seine kleinen, an japanische Schriftzeichen erinnernden Tuschkizzen zu imaginären und geplanten Bauwerken.

Die ausländischen Pavillons unterstehen



4

man den bestimmenden Anteil des Materials als Hilfe und Widerstand beim schöpferischen Prozeß. Die großartigen und tragischen Kompositionen von Alberto Burri verdanken den Materialien die Intensität – und werden durch ihre Schuld oft ein böses Alter haben. Emilio Vedova und Mattia Moreni prägen dem Farbauftrag die heftigen Energien der peinture de geste auf, während Afro und der heute völlig ungegenständlich gewordene Antonio Music ihm eine reine musikalische Schönheit ablocken. Mirko läßt aus Zement, Bronze, Kupferblech Figuren aufsteigen, die trotz allen bildungsmäßigen Anklängen an Mexikanisches und archaisch Chinesisches etwas vom echten Geheimnis des Kultbildes haben.

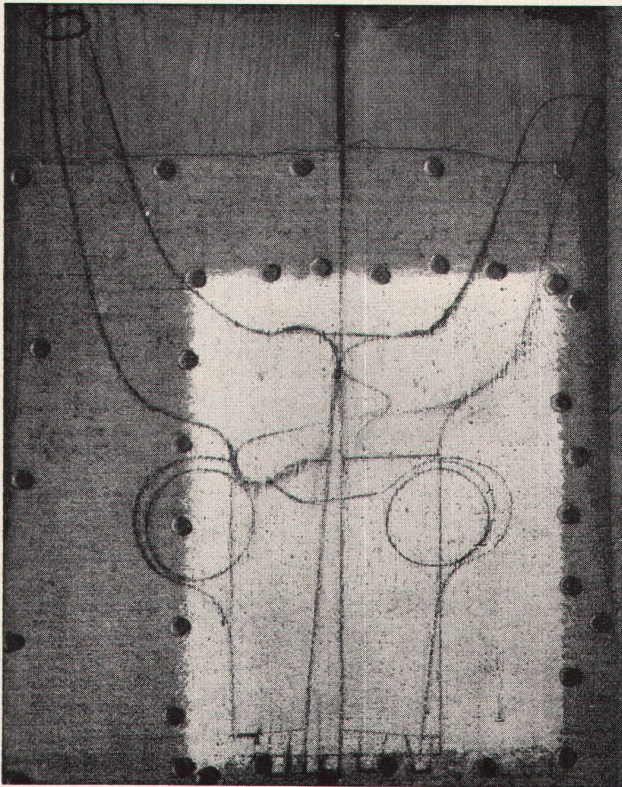
In kluger Beschränkung haben die Italiener wieder einen Teil ihres Pavillons anderen Nationen und vier Retrospektiven ausländischer Künstler überlassen. Die kleine Schau für Kurt Schwitters (1887–1948) ist gerade wegen ihrer Konzentriertheit von starker poetischer Wirkung. Die zweifellos inspirierte Kunst des Franzosen Jean Fautrier, eines Vaters der informellen Malerei, wirkt mit ihren

nicht der Biennale-Leitung, und doch spürt man auch in ihnen etwas wie eine Vereinheitlichung. Die zwölf Jahre der gegenseitigen Beobachtung haben wie zu einem Standard der Programmierung und Darbietung geführt. Sehr verbreitet ist der Typus der Zwei- bis Fünfmanschauen, und mit Ausnahme von einigen Delegationen, die dann gleich bei einer komischen Ahnungslosigkeit landen, bieten die Nationen die neuesten Tendenzen ihrer Künstler an.

Man begibt sich immer mit einiger Besorgnis in den Schweizer Pavillon. Viele Nationen anvertrauen die Einrichtung einem Ausstellungsfachmann und beanspruchen für die vorangehende Organisation die Routine eines Ausstellungsinstitutes. Am vorbildlichsten wirken darum immer wieder der englische und der amerikanische Pavillon. Dort besorgt Mal für Mal der British Council Auswahl und Aufbau; hier wird alle zwei Jahre ein anderes großes amerikanisches Museum durch das Museum of Modern Art mit der Organisation beauftragt. In der Schweiz, wo die selten tagende Eidg. Kunstkommission, eine mehrheitlich aus ausübenden Künstlern



3



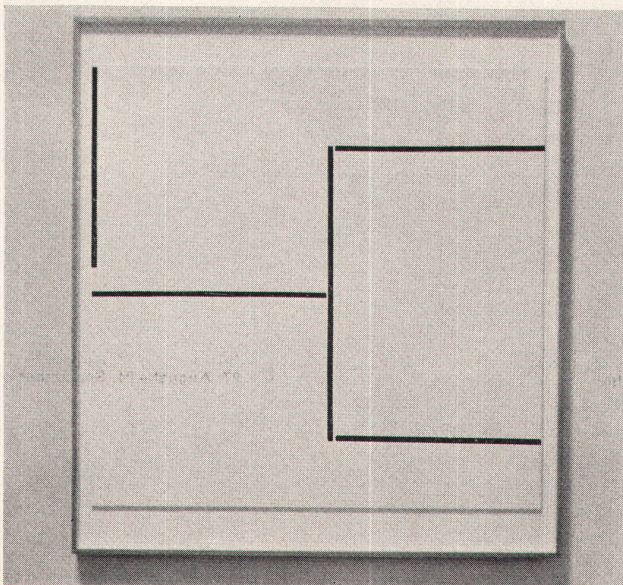
5

5
Schweiz: Otto Tschumi, Stierschädel, 1957

6
England: Victor Pasmore, Rectilinear Motif in Black and White No. 1, 1959/60

7
England: Eduard Paolozzi, 9 XSR 1958/59. Bronze

Photos: 5 Donà, Venedig; 7 David Farrel, Gloucester

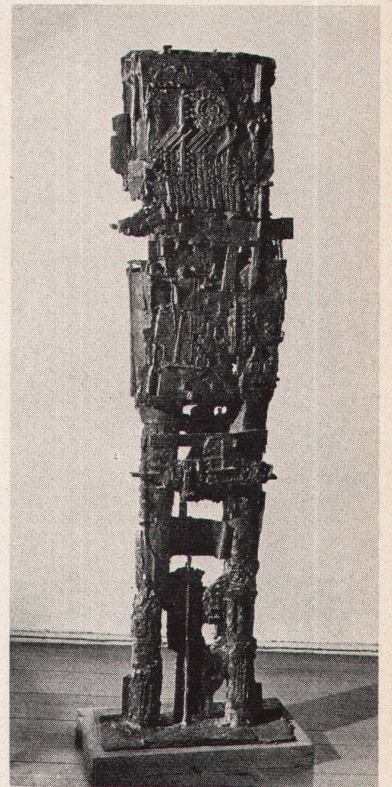


6

bestehende Körperschaft, die Auswahl der Aussteller und der Einrichtenden bestimmt, spürte man oft die Unsicherheit gegenüber den Besucherinteressen, die Improvisation bei der Materialbeschaffung, die mangelnde Erfahrung in der Darbietung. Diesmal ist die Sache noch gut ausgefallen. Robert Müllers Eisenplastiken, die in einer starken, kohärenten Auswahl dargeboten werden, bilden eine der eindrucksvollsten Werkgruppen an der ganzen Biennale. Der kalligraphische Surrealismus Otto Tschumis bezeichnet eine unverwechselbare Persönlichkeit. Varlins Menschen- und Häuserbildnisse wirken auf den hellen Wänden, im hellen Licht etwas skizzistisch zerfasert; inmitten der allgemeinen Ungegenständlichkeit erhalten sie aber gerade als eine der wenigen ernstzunehmenden figürlichen Werkgruppen ihr lebendiges Relief.

In der Rangordnung der Pavillons haben sich gegenüber 1958 und 1956 nur wenige Verschiebungen ergeben – ein weiterer Beweis dafür, wie entscheidend die Regie der einzelnen, meist gleichbleibenden Organisatoren ist. In der Viermannschaft Amerikas begegnet man neben der überlegenen Vitalität von Franz Klines weiß-schwarzer Action Painting mit besonderem Vergnügen dem einflußreichen Kunstlehrer Hans Hofmann, der dazu auch ein großer Maler von matissehaft strahlender Farbsensibilität ist. Philip Gustons Farblyrismen und Theodore Roszaks dänomische Schalentiere bewegen sich in komplexeren, aber auch weniger mitreißend überzeugenden Gefühlswelten. England präsentiert wieder im genau richtigen Maß den einer lichten, meist geometrischen Formensprache sich bedienenden Maler Victor Pasmore und den daneben um so unerlöster dumpf wirkenden Bronzeplastiker Eduardo Paolozzi, der, ähnlich wie der bewegliche Franzose César, aus den objets trouvés surreale Wirkungen zieht, dazu zwei jüngere Graphiker. Im japanischen Pavillon trifft man, wie überall, die peinture de geste und Materialbilder an; doch wird hier beides in besonders legitimer Weise von ostasiatischer Kalligraphie und angeborenem Materialsinn genährt. Unerwartet und besonders intensiv wirken Yozo Hamaguchis technisch höchst subtile magisch-realistische Mezzotintoblätter und Tadahiro Onos wie aus einem Vorzeitdunkel hervorgleitende Bootfahrer aus Eisen.

Wie in der Schweiz steht auch an anderen Orten eine markante Bildhauerpersönlichkeit im Zentrum. Im österreichischen Pavillon ist es Rudolf Hoflehner mit seinen Eisenplastiken, die trotz ihrer hohen Abstraktion noch ein humanistisches Erbe, das des späarchaischen Griechenland, als geistigen Hintergrund



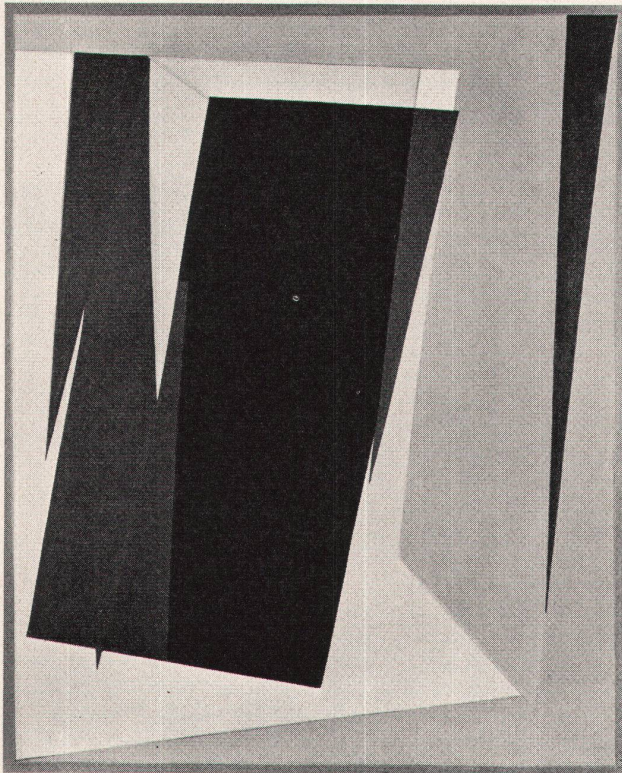
7

spüren lassen. Erst in den neuesten Werken nehmen seine Torsi etwas von der gefährlichen Gewalttätigkeit der Maschinenwelt an. Oscar Jespers, im belgischen Pavillon, steht als eine wesentliche historische Gestalt da, als ein eigenständiger Zeitgenosse der Kubisten und Expressionisten. Neben ihm behauptet sich als Maler vor allem Pierre Alechinsky, ein bedeutender belgischer Vertreter des abstrakten Expressionismus.

Frankreich und Deutschland versuchen, wie schon früher, Verschiedenartiges nebeneinander zu stellen. Im französischen Pavillon geht der stärkste Eindruck von Hans Hartung aus, dessen ungegenständliches Schaffen auf der Grundlage des Skriptismus in den Gemälden bis 1934, in der Zeichnungen sogar bis in die zwanziger Jahre zurück verfolgt wird. Daneben steht viel Zweitrangiges. Die Zeichnungen von Henri Michaux werden leider durch ungünstige Präsentation um ihre Wirkung gebracht.

Wie sehr die Biennale sich der Aktualität zugewandt hat, wird im deutschen Pavillon deutlich, wo es genügt, daß man neben den vollkommen heutig wirkenden Willi Baumeister als zweite Retrospektive die für Schmidt-Rottluff stellte, daß das Gesamtbild distanziert historisch wurde. Mit Vergnügen begegnet man hier den kostbaren Tuschzeichnungen und Miniaturen von Julius Bissier. Die Jungen, Stöckl, Weiers, selbst Cimiotti,

Basel	Kunstmuseum	Holbein in Basel	4. Juni – 25. September	
	Kunsthalle	Meisterwerke griechischer Kunst	18. Juni – 13. September	
	Museum für Völkerkunde	Kunststile am Sepik	12. Juni – 30. November	
	Galerie d'Art Moderne	Sculptures	4. Juli – 29. September	
Bern	Kunsthalle	Der griechische Bauernmaler Theophilus	23. Juli – 4. September	
	Galerie Verena Müller	Jean Jacques Gut – Hermann Plattner	20. August – 11. September	
Frauenfeld	Galerie Gampiros	Werner Eberli Thurgauer Künstler	31. Juli – 19. August 21. August – 9. September	
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Dons et Acquisitions du Musée d'Art et d'Histoire de 1957 à 1960	18 juin – 18 septembre	
Genève	Musée Rath	L'art en Suisse de 1910 à 1920	2 juillet – 28 août	
	Musée Athénée	De l'Impressionisme à nos jours	14 juillet – 30 septembre	
Grenchen	Galerie Bernard	Crippa – Fontana – Peeters – Samona	2. Juli – 29. August	
Heiden	Kursaal-Galerie	Victor Surbek – Marguerite Frey-Surbek Fritz Zbinden	8. Juli – 17. August 20. August – 30. September	
Hergiswil	Galerie Belvedere	Hans Fischer (fis) Ernst Morgenthaler	9. Juli – 12. August 13. August – 30. September	
Lausanne	Galerie l'Entracte	Ernest Faesi	23 juillet – 26 août	
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S. A.	André Pettineroli	20 août – 7 septembre	
Lenzburg	Schloß	Rittertum und Hochadel im Aargau	27. Juni – 16. Oktober	
Locarno	Galleria La Palma	Hans Erni	6 agosto – 15 settembre	
Luzern	Kunstmuseum	Italienische Maler der Gegenwart	31. Juli – 11. September	
	Galerie Ronca	Max Bill	6. August – 3. September	
	Galerie Rosengart	Dante Leonelli, Collagen	11. Juli – 24. September	
Rapperswil	Galerie 58	Bruppacher – Eichenberger – Mattioli	30. Juli – 25. August	
St. Moritz	Palace Hotel	2. Internationale Graphik-Ausstellung	5. Juli – 4. September	
La Sarraz	Château	Quinze jeunes peintres suisses	12 juin – 15 septembre	
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Süddeutsche Künstler	17. Juli – 4. September	
Solothurn	Berufsschulhaus	Schweizer Keramik	13. August – 13. September	
Thun	Kunstsammlung	Albert Schnyder	3. Juli – 14. August	
	Galerie Aarequal	Cuno Amiet	6. Juli – 11. August	
Winterthur	Galerie ABC	Graphik von Winterthurer Künstlern	16. Juli – 13. August	
Zürich	Kunsthaus	16 Basler Maler	30. Juli – 31. August	
	Kunstgewerbemuseum	MAT-Kollektion, Paris. Vervielfältigte Kunstwerke, die sich bewegen oder bewegen lassen Dokumentation über Marcel Duchamp	21. Mai – 27. August 30. Juni – 28. August	
	Helmhaus	Konkrete Kunst, fünfzig Jahre Entwicklung	9. Juni – 14. August	
	Graphische Sammlung ETH	Französische Graphik	22. Juni – 21. August	
	Galerie Beno	Schweizer Künstler	29. Juni – 31. August	
	Galerie Suzanne Bollag	Contrastes II	21. Juli – 14. September	
	Galerie Lienhard	Hans Hartung	20. Juli – 13. August	
	Orell Füssli	Gustav Stettler	27. August – 24. September	
	Rotapfel-Galerie	Gianfranco Bernasconi Adolf Weber	14. Juli – 16. August 27. August – 24. September	
	Galerie am Stadelhofen	William Straube	23. Juli – 17. September	
	Galerie Henri Wenger	Marcel Duchamp et les mouvements Dada et surréalistes	1. August – 31. August	
	Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr



8

8
Dänemark: Richard Mortensen, Südost No 57

9
Der Bildhauer Remo Rossi und die Maler Otto Tschumi und Max von Mühlens im Schweizer Pavillon

10
Der Maler Franz Kline und der Konservator der Berner Kunsthalle, Dr. Franz Meyer, im amerikanischen Pavillon

Photos: 9, 10 Maria Netter, Basel



9

kommen gegen das Übergewicht dieser Senioren nicht recht auf.

Einen speziellen Hinweis verdient diesmal der dänische Pavillon, wo in einer Einmannschau sehr ausführlich über Richard Mortensens allen Massenströmungen entgegenlaufende Entwicklung vom abstrakten Expressionismus zur geometrischen Abstraktion (die neben ihm noch der italienische Altmeister Magnelli und der Engländer Pasmore vertreten) berichtet wird.

Der russische Pavillon ist unverändert; der polnische zeigt immer klarer europäische Tendenzen zwischen Matisse und der *peinture de geste*, ebenso – erstmals – der ägyptische.

Nichts zu berichten ist diesmal von den offiziellen Preisen, die durch eine allzu massive Lenkung von außen um ihren Aussagewert gebracht wurden. Der Preis der italienischen AICA-Sektion für einen einheimischen Künstler fiel mit Recht an Alberto Burri. Heinz Keller

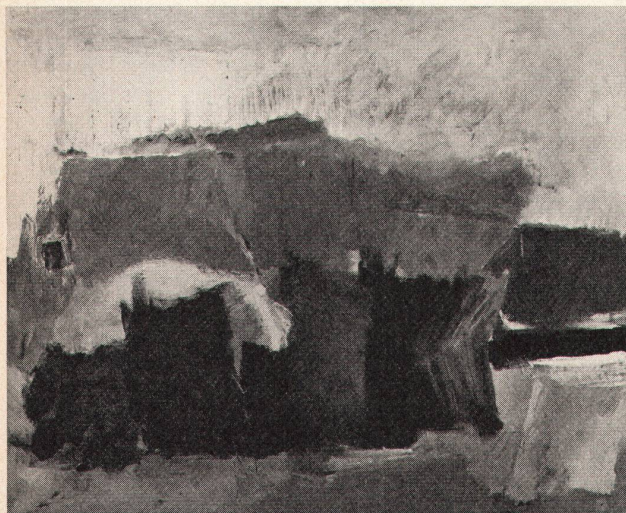
New-Yorker Kunstchronik

Es wäre eine Anmaßung, nach einem kaum vierwöchigen Aufenthalt in New York ein objektives Bild vom Kunstleben der Metropole geben zu wollen. Ein Eindruck überfällt aber den europäischen Besucher schnell: Die Schule von New York existiert. Sie existiert heftig und verhält sich heute ablehnend gegenüber allen europäischen Einflüssen. Während die Sammlungen des Museum of Modern Art und des Solomon R. Guggenheim Museum den Ruhm modernen europäischen Kunstschaffens verkün-



10

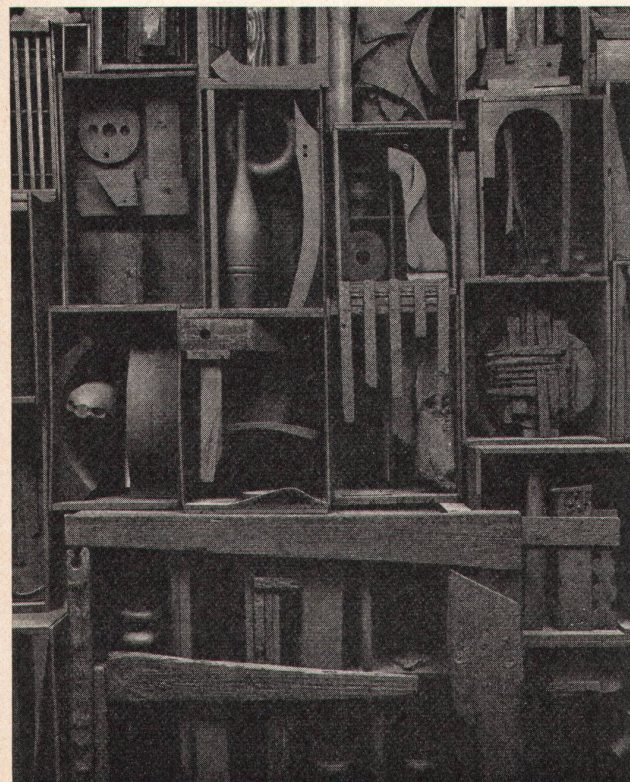
den, geben in den unzähligen Galerien, die sich um die Kreuzung der Madison Avenue und der 57th Street ansammeln, die amerikanischen Maler und neuerdings auch Bildhauer den Ton an. Besser noch als diese eleganten Kunstsalons spiegeln die kleinen, in alten Lagerhäusern der 22th Street und neuerdings auch ganz unten in Greenwich Village, in der 10th Street, eingerichteten Galerien die fiebrige Atmosphäre des New-Yorker Kunstschaffens. Hier, in diesen trostlosen Straßen, arbeiten auch die meisten New-Yorker Maler, und über den alten Treppenhäusern der dreistöckigen Lagergebäude versuchen täglich Hunderte von Malern auf Riesenformaten das Unmögliche möglich zu machen. Die luziferische Ungeduld, das Geheimnis des Lebens zu erfassen, von der wir alle unser Teil mitgeerbt haben, findet in der rasenden Bewegung der amerikanischen Action-Painting ihren unmittelbaren Ausdruck. Neben den Explosionen einer fast unformulierten Welt tritt heute immer mehr die Vorliebe für einfachste, doch möglichst überraschende Formassoziationen hervor. Gelegentlich erreicht die amerikanische Malerei die kontemplative Intensität, wie zum Beispiel bei Rothko. Doch sind wir auch hier weit entfernt von jeglicher mönchischen Demut. Immer wieder kommt es auf die individuelle Leistung und auf die Kraft der Persönlichkeit an. Der Maler der Schule von New York will stark und hart sein. Er führt einen unsentimentalen Kampf auf allen Ebenen seiner geistigen und materiellen Existenz. Nachdem er noch vor wenigen Jahren das Spielzeug des geschickten Kunsthändlers war, organisiert er heute seine Geschäfte selbst, meist mit instinktiver Sicherheit und häufig als großzügiger Geschäftsmann. Er sieht der ungeheuerlichen Kunstspekulation nicht mehr resigniert zu, sondern benützt sie als Mittel seiner individuellen Macht. Diese Lebenstüchtigkeit besitzen nicht nur die künstlerischen Hochstapler (diese gibt es natürlich in Menge), sondern auch die Persönlichkeiten von großer Begabung. Das Interesse für die Kunst ist in Amerika in den letzten vier Jahren rapid gewachsen. Man braucht nur einen Blick in das Leben der amerikanischen Museen zu werfen, um festzustellen, welche breite Volksschichten sich für Kunst interessieren. Museen sind hier vorerst harmonische Räume voll musischen Lebens. Die Stille wird zwar nur selten von organisierten Rundgängen unterbrochen, doch überall sind junge Menschen schauend tätig. Studentinnen ziehen sich die Schuhe aus, sitzen am Boden oder in den bequemen Sesseln, zeichnen, lesen, schreiben, wie es ihnen gefällt. Dieses Gefühl der Freiheit hat man aber nicht



1
Yvonne Thomas, Highway. Esther Stuttmann Gallery, New York

2
Louise Nevelson, Sculpture in Wood

Photo: 2 Rudolph Burckhardt



2

nur bei der Schicht der Studenten; sie ist ein allgemeiner Zug der amerikanischen Bevölkerung, die dem Leben der Museen zugute kommt. Man spürt, auch die Museen sind da, um zu dienen, nicht aber, um in feierlicher Ehrfurcht bestaunt zu werden.

Einen anderen Motor des Kunstlebens bildet das wachsende Prestige des Kunstsammelns. Die Zahl der Sammler soll sich in den letzten vier Jahren mehr als verzehnfacht haben. Nicht mehr Perlenketten, Pferdeställe oder Luxuswagen sind es, die das Ansehen der besitzenden Klasse festigen; es sind dies heute Bilder, und zwar fast ausschließlich Bilder zeitgenössischer Maler. Daß Gemälde teuer sind und vor allem immer teurer werden, spielt in den meisten Fällen keine Rolle. Das Geld ist dazu da, sich in sichtbare Zeichen des Reichtums zu verwandeln. Ziel der vom Kunsthandel kräftig angestachelten Wünsche ist die zeitgenössische Kunst. So können wir heute einen Cimabue billiger kaufen als einen Pollock, und niemand denkt daran, daß viele Werke der modernen Kunst wegen der geringen Haltbarkeit ihrer Farben und Materien keine fünfzig Jahre überdauern können. Doch wer kümmert sich in New York, wie die Welt in fünfzig Jahren aussehen wird? Heute leben wir, und heute gibt uns der Besitz teurer Bilder das Prestige und das erhöhte Lebensgefühl. Gerechterweise muß aber festgestellt werden, daß aus so manchen eiteln Bilderkäufern eigentliche Kunstliebhaber geworden sind. Der ständige Umgang mit Kunst, die Sorge, von skrupellosen Händlern irreführt zu werden, haben ihr Auge geöffnet und geschult und in ihnen schließlich ein echtes Gefühl für künstlerische Werte geweckt. Heute ist manche Sammlung die Leidenschaft und ständige Freizeitbeschäftigung ihres Besitzers geworden, die ihm die Türe zu einer irrationalen Welt öffnet.

Gegenwärtig prägen sich in den New-Yorker Galerien die folgenden in Europa noch nicht bekannten Namen ein: Der junge, 29jährige Bildhauer Higgins in der Galerie Castelli. Dann die amerikanische Malerin Yvonne Thomas. Man spürt es ihr an, daß sie französisches Blut hat und einen natürlichen, angeborenen Sinn für die Farbvaieurs. Doch die Haltung ihrer Malerei ist entschieden amerikanisch, großangelegt, frisch und dramatisch, ohne jegliche «cuisine». Ferner die Bildhauerin Louise Nevelson, die im italienischen Viertel von Greenwich Village drei Häuser mit ihren phantastischen Schränken anfüllt, und die zwei Maler Fromboluti und Nora Speyer, beide charakteristische Vertreter der Ecole de New-York, sowie der sehr begabte Maler spanischer Herkunft Jose Guerero.

Schließlich die Maler Forakiss und Kim und der Plastiker aus Karton und Packpapier klebende und nähende Claes Oldenburg,
F. Stahly

Bücher

Jura Brüscheiler:
Barthélemy Menn 1815-1893
Einführung von Marcel Fischer
184 Seiten mit 125 Abbildungen
Schweizerisches Institut für
Kunstwissenschaft, Zürich
Kleine Schriften Nr. 3
Fretz & Wasmuth, Zürich 1960
Fr. 28.-

Dieser dritte Band einer vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft herausgegebene Reihe «Kleine Schriften» ist dem Zürcher Ordinarius für Kunstgeschichte, Professor Dr. Gottfried Jedlicka, zum 60. Geburtstag gewidmet. Über Menns Bedeutung als Lehrer und Anreger zahlreicher junger Maler in der Schweizer Kunst des 19. Jahrhunderts ist man sich seit langem im klaren; große Meister wie Corot und Hodler haben ihrer Verehrung für den stillen, aber beharrlichen Genfer Ausdruck gegeben. Vornehmlich dem Maler Menn gilt die vorliegende Studie, der sich als Kunder einer neuen ästhetischen Haltung gegen das von der Schule Diday-Calame vertretene «Rococo du Romantisme» in Genf wandte. Wie sehr aber auch Menn sich zuerst von den in Paris empfangenen Lehren des Klassizismus befreien mußte, bevor er den Zugang zu einer unverbildeten, natürlichen Landschaftsdarstellung fand, beweisen die über hundert Abbildungen dieses Bandes. Als schweizerischen Pleinair-Maler mit zartkräftigem Duktus, als zurückhaltend-eindringlichen Schilderer intimer Landschaften schätzen wir Menn, der aus einer – von Marcel Fischer in seiner Einführung hervorgehobenen – gewissen Gehemmtheit oder Verhaltenheit seiner Gefühle den Weg zur ganz großen Leistung nicht finden konnte, aber immer eine der erfreulichsten, weil wahrhaften Erscheinungen in der Malerei des 19. Jahrhunderts bleibt.
H. R.